

Estetyka i Krytyka 9/10(2/2005–1/2006)

*DIALOGI
I DIAGNOZY*

MONIKA PŁAZAK

W STRONĘ SZTUKI.
Kontrowersyjne wędrówki estetyków
współczesnych

BOHDAN DZIEMIDOK *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002 s. 332

Czym jest dzieło sztuki? Czym sztuka? Czym pisuar zatytułowany przez Duchampa *Fontanna*? Te – pozornie! – banalne pytania nasuwają się zapewne każdemu, zupełnie nawet przeciętnemu, odbiorcy artystycznych dokonań – a kto wie, może i samym artystom. Ci ostatni zapewne mniej się przejmują sporem teoretycznym czy definicjami estetyków. My jednak – postrzegający, doznający, odkrywający – gubimy się niekiedy w nieznanach zakamarkach Sztuki/Innego. Odgrzebujemy więc w pamięci znane definicje, opinie krytyków, nie do końca pewną wiedzę. Zwracamy się ku estetyce, „nauce o pięknie, o sztuce”. Czy nie czeka nas rozczarowanie?

„Nie ulega wątpliwości, że są ludzie, którzy chcieliby mieć pewną wiedzę na temat języka i sztuki – pisze Bohdan Dziemidok – można uprawiać sztukę lub obcować z nią bez znajomości filozofii sztuki, tak jak można poprawnie posługiwać się językiem, nie studiując filozofii języka, i żyć moralnie, nie znając wcale filozofii moralności. Nikt jednak nie kwestionuje potrzeby uprawiania filozofii języka i filozofii moralności”¹. Estetyka zatem nie musi być przewodniczką, choć może pełnić tę

¹ B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* WN PWN, Warszawa 2002 s. 128 (dalej w nawiasie tylko numer strony).

funkcję. Nie musi definiować dzieł sztuki, choć może definicji poszukiwać. Nie musi nawet zajmować się sztuką, choć to tak ważna dla niej kategoria. Nie musi też dawać konkretnej odpowiedzi na jakiekolwiek pytania. Co więc „musi” estetyka?

Główne kontrowersje estetyki współczesnej to tytuł doskonale oddający niejednoznaczność naturę tej części filozofii. Przedmiotem namysłu metaestetycznego staje się zagadnienie jej istoty, lub lepiej: zakresu. Jako nauka o pięknie we współczesnym myśleniu potocznym oraz w przekonaniu wielu jej przedstawicieli (głównie od czasu i pod wpływem Hegla), utożsamiana najczęściej bywa z filozofią sztuki i krytyki artystycznej. Już w tym wypadku ewentualna definicja estetyki staje się polem dla hipotez i różnorodnych interpretacji. Trudno bowiem jednoznacznie definiować naukę, która miałaby się zajmować pojęciem tak nieokreślonym, jak sztuka. Co więcej, awangardowa sztuka współczesna odchodzi od zaspokajania potrzeb estetycznych, wielu twórców ma na celu szokowanie, wzbudzanie obrzydzenia czy grozy. Nie ma w tej diagnozie nic nowego; frapujące pozostaje jednak zagadnienie, czy w takim razie nadal można filozofię sztuki utożsamiać z estetyką oraz czy estetyka jest jeszcze w ogóle potrzebna.

„Nie przebrzmiały jeszcze echa prognoz wieszczących zmierzch, a nawet kres estetyki jako dyscypliny akademickiej – pisze Dziemidok – gdy pojawiać zaczęły się głosy o rzekomym, niebywałym jej renesansie” (s. 313). W rozważaniach filozofów postmodernizmu pojawia się bowiem przekonanie o „zwrocie estetycznym”. Tytuł ostatniego rozdziału książki Dziemidoka precyzyjnie i lakonicznie wyjaśnia jedyne słuszne – według autora – rozumienie tego pojęcia: w czasach współczesnych nastąpiła „deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego”. Jakie wnioski dla estetyki wypływają z tej lapidarnej diagnozy? Autor – całkiem słusznie – nie opowiada się za poglądami rozszerzającymi zakres estetyki na wszystkie dziedziny życia kulturalnego, społecznego czy etycznego (bo pojawiają się także postulaty życia jako dzieła sztuki), estetyka nie może być jednak według niego także sprowadzana wyłącznie do filozofii sztuki. Filozofia sztuki może być rozumiana szeroko, a więc odnosić się nawet do sztuki populistycznej i paraartystycznej produkcji kultury masowej (estetycy nie powinni bowiem ignorować faktu istnienia takiej sztuki i szerokiego nią zainteresowania, szczególnie iż przez swe lekceważenie utrwalają tylko ten niski poziom zaspokajania potrzeb estetycznych), estetyka winna wszakże zajmować się również innymi zjawiskami estetycznymi. Dziemidok wymienia tutaj sferę estetyczną środowiska naturalnego i urbanistycznego, zagadnienia z pogranicza sztuki i kultury popularnej (np. reklamę i modę) oraz kwestie estetyczne, stworzone przez nowoczesne media elektroniczne. Podczas gdy sztuka coraz mniej zaspokaja estetyczne potrzeby czło-

wieka, potrzeby te bynajmniej się nie zmniejszają, wprost przeciwnie: postmodernistyczna kultura hedonistycznie zorientowanego społeczeństwa konsumpcyjnego jest skłonna intensyfikować i rozwijać ludzką potrzebę piękna. Dlaczego? Otóż, oczywiście, eksploatacja tej dziedziny przynosi wymierne zyski. Rezultatem staje się wspomniana estetyzacja codziennego życia, piękne domy, opakowania, stroje, reżyserowanie estetycznie pociągających reklam, widowisk sportowych, dbałość o piękno ciała czy pochwała piękna natury, wykorzystywana przez turystykę. W dziedzinie gustów estetycznych panuje przecież egalitaryzm, zdecydowanie większy, niżli w kwestii gustów artystycznych. Estetyka niewątpliwie ma więc szerokie pole do działania, chociaż dotąd – według Dziemidoka – zajmuje się ona sprawami tymi zdecydowanie zbyt mało.

Estetyzacja życia codziennego niewątpliwie przyczynia omawianej tu dziedzinie filozofii możliwości badań, opisów i sporów. Czy jednak, dla odmiany, „deestetyzacja sztuki” nie sprawia, iż estetyka powinna porzucić swój dotychczas najistotniejszy przedmiot? Wszak sam autor podkreśla, że koniecznie rozróżnić należy wartości artystyczne i wartości estetyczne sztuki. To te pierwsze – według niego, gdyż nietrudno o odmienną opinię – są konstytutywnymi i w znacznej mierze swoistymi dla sztuki wartościami, to one zapewniają sztuce podziw i stanowią o jej znaczeniu dla ludzi wszelkich czasów i kultur. Zalicza się do nich najczęściej mimetyczne, formalne, ekspresyjne, funkcjonalne, konstrukcyjne i dekoracyjne wartości dzieła. Od połowy wieku XVIII przez dwa stulecia powszechnie utożsamiano je z wartościami estetycznymi: piękno było główną wartością artystyczną i podstawowym punktem odniesienia. Koncepcja estetycznej natury sztuki została jednak zakwestionowana i wiele wysunięto argumentów uzasadniających potrzebę dostrzegania różnic między estetycznymi a artystycznymi wartościami sztuki. R. Rudner na przykład przywołuje decyzję redaktora czasopisma literackiego, który odrzuca świetnie napisane i wzruszające go do łez opowiadanie, gdyż odkrywa w nim zapożyczenia od Borgesa; wiemy, że sztuki najnowszej awangardy nie sposób oceniać według kryteriów estetycznych; rozróżnienie dwóch rodzajów wartości rozwiązuje problem oceniania „doskonałych” fałszerstw w sztuce, gdyż artystyczna ich bezwartościowość nie przekreśla przecież wartości estetycznej. W związku z rozróżnieniem wartości estetycznej i artystycznej należy przyjąć, że istnieją także dwa rodzaje sądów wartościujących. Idealna – według Thomasa Kulki – jest sytuacja, w której dzieło sztuki posiada obie te wartości w stopniu najwyższym; minimalna zaś przynajmniej obecność obu tych komponentów stanowi według niego warunek konieczny, by jakiś przedmiot mógł być uznany za dzieło sztuki. Z tej

zresztą konkluzji wynika odpowiedź na owo niepokojące pytanie, czy estetyka może zajmować się także sztuką współczesną: oczywiście.

Bohdan Dziemidok zwraca uwagę także na inny wymiar praktycznej wartości omówionego powyżej rozróżnienia: sprecyzowanie rodzaju wartości sztuki, który ma się na myśli, mogłoby wielokrotnie uchronić estetyków od sporów i nieporozumień. Warto tu podkreślić, iż sam Dziemidok stosuje pojęcia niezwykle precyzyjnie, często definiując je lub wyjaśniając, w jakim znaczeniu będzie ich używał. Praktyka ta, szczególnie wobec jakże odmiennych zwyczajów innych autorów, zasługuje na podziw i jest tym bardziej przydatna, iż książka staje się dzięki niej przystępna nie tylko dla znawców, lecz także laików zainteresowanych filozofią sztuki i piękną.

Do rozdziału omawiającego owo rozróżnienie dwóch wartości sztuki, jednego z ostatnich, ale – jak się wydaje – i kluczowych rozdziałów książki, prowadzą konsekwentnie wcześniejsze rozważania, poświęcone dyskusjom wokół istoty sztuki, jej (nie)estetycznej natury i przeżycia estetycznego. Część druga dzieła Dziemidoka to bowiem streszczenie rozmaitych teorii sztuki – od emocjonalistycznych, przez formalizm artystyczny, perceptualizm estetyczny po antyesencjalizm (kwestionujący możliwość i potrzebę istnienia filozoficznej teorii sztuki) i teorię instytucjonalną oraz odautorskie krótkie komentarze. Nie ma powodu, by dokonywać tutaj streszczenia, trzeba jednak dla lepszego oddania charakteru książki (oraz dla tych, którzy – choć warto! – po nią nie sięgną) pokrótce przedstawić kilka przywołanych w niej teorii estetycznych.

Najciekawszą chyba z teorii emocjonalistycznych jest omówiona tutaj koncepcja Lwa Tolstoja. Nie tylko sama ekspresja uczuć, lecz ich „zaraźliwość” stanowi bowiem o wartości dzieła sztuki; prawdziwe arcydzieło to utwór, przy którego percepcji odbiorca tak zespala się z autorem, iż „wszystko, co ten utwór wyraża, jest tym właśnie, co on sam od dawna chciał wyrazić” (s. 41). Kryterium wartości sztuki jest także jej komunikatywność, podstawa do „zarażenia się”. Na szczęście – jak zauważa Dziemidok – twórczość Tolstoja wykraczała poza ramy nakreślonej przez niego teorii: wyrażała poza uczuciami także myśli i nie stroniła od krytykowanego w teorii piękna. W miejsce Tolstojowskiego „zarażenia” inny zwolennik emocjonalistycznej teorii sztuki, Curt John Ducasse, postawił świadome i krytyczne dążenie twórcy do stworzenia przedmiotu, który zdolny będzie wywoływać u odbiorcy zaprezentowane w dziele uczucia. Nie ekspresja czy empatia są tu najważniejsze, lecz obiektywizacja uczuć, ucieleśnienie ich w dziele. Twórca ani odbiorca nie muszą być wszak smutni, by stworzyć lub odczytać w dziele smutek. „Idee uczuć”, a nie rzeczywiste uczucia, wyraża sztuka, według Susanny K. Langer; jej teoria to próba skojarzenia emocjonalizmu z symbolizmem. „Słusznie krytykując wcześniejsze wersje emo-

emotionalizmu, Langer nie zawsze potrafiła zaproponować lepsze rozwiązania” (s. 51) – pisze Dziemidok, poddając zresztą krytyce wszystkie przedstawione przez siebie teorie. Jaki wniosek płynie z tych rozważań? „Można zaryzykować twierdzenie, że zaspokojenie emocjonalnych potrzeb człowieka jest jedną z głównych funkcji sztuki” (s. 53) – konkluduje, w dość oczywisty sposób, autor. Tak wyjaśniając popularność emocjonalistycznych interpretacji sztuki, dodaje jednak, iż sztuka jest oczywiście znacznie bogatsza i angażuje wszystkie sfery psychiki człowieka.

Kolejną rozważaną teorią sztuki jest formalizm artystyczny. Na uwagę zasługuje tutaj precyzyjne rozróżnienie wielu znaczeń treści i formy w ujęciu różnych autorów oraz – pomimo głębokiego przekonania autora o „niesłuszności” formalizmu artystycznego – przytoczenie także, aby sprawiedliwości stało się zadość, argumentów w jego obronie. Formalizm to oczywiście, najogólniej rzecz biorąc, przekonanie, że tylko aspekty formalne dzieła sztuki są konstytutywne dla jego wartości. Różne może być jednak rozumienie pojęcia „forma”. Autor podaje cztery możliwe jego interpretacje, prowadzące do konkretnych koncepcji formalistycznych: forma to środki i sposoby przedstawiania czegoś; kompozycja składników, relacje między jakościami zmysłowymi; to, co bezpośrednio i zmysłowo postrzegamy, to, co jest ucieleśnieniem; samo dzieło sztuki jako forma artystyczna. Formalistów łączy przekonanie o autonomii sztuki i jej estetycznej naturze oraz odrzucanie pozaartystycznych kryteriów wartościowania dzieła i stąd pochodzi pozytywny wpływ formalizmu na rozwój sztuki i estetyki: wpływ na akceptowanie nowatorstwa i wyzwolenie z traktowania dzieła jako surogatu polityki, moralności lub religii. Formułując argumenty przeciwko uznawaniu formalizmu za uniwersalną teorię sztuki, autor podkreśla, iż często obronie formalizmu artystycznego służyła słuszność formalizmu estetycznego – a są to, według niego, dwie kwestie całkiem odmienne (i rzeczywiście, takie założenie wydaje się uzasadnione). Formalizm artystyczny głosi, iż wartość dzieła sztuki konstytuowana jest wyłącznie przez formę dzieła, żadnego zaś znaczenia nie mają inne jej aspekty – np. treściowe czy poznawcze. Formalizm estetyczny zakłada natomiast, iż forma decyduje tylko o wartości estetycznej przedmiotów, także nieartystycznych. Czym innym jest wszakże uchwycenie piękna, a czym innym wartość artystyczna dzieła.

Nie wszyscy jednak estetycy podzielają ten pogląd. Estetyczność jako uniwersalny i konieczny, choć niewystarczający warunek sztuki wymieniali perceptualiści – konstytutywnymi wartościami dzieła sztuki są według nich jego własności estetyczne. Mogą być one uchwycone za pomocą bezpośredniej percepcji, co łączy się z przekonaniem, że naturę sztuki można określić tylko poprzez odwołanie się do kategorii do-

świadczenia estetycznego. Ilustracją tego rozumienia sztuki jest przedstawiona w książce ewolucja poglądów Monroe C. Beardsleya (jego koncepcja została omówiona najpełniej spośród wszystkich przywołanych przez Dziemidoka) oraz poglądy estetyczne Virgila Aldricha i Jerome Stolnitza. Kontrowersyjne jest oczywiście przede wszystkim samo zredukowanie wartości artystycznych do estetycznych (wówczas nie trzeba właściwie w ogóle brać pod uwagę przy namyśle nad dziełami sztuki *Fontanny* Duchampa czy sztuki konceptualnej) i płynące stąd przekonanie, iż krytyka artystyczna powinna być tak naprawdę estetyczną krytyką dzieł sztuki. Najbardziej stymulujące intelektualnie wydają się tu jednak rozważania, czy i jaka percepcja dzieła stanowi doświadczenie wystarczające do jego pełnego odbioru i oceny.

Do pytania, czy w ogóle możliwa jest i potrzebna filozoficzna teoria sztuki, powracają antyesencjaliści. Słuszna w wielu wypadkach – według Dziemidoka – krytyka estetyki (za brak precyzji, mętność, nieweryfikowalność, założenie, że istnieje jakaś istota sztuki, normatywizm) doprowadziła Paula Ziffa, Williama Kennicka, Marshalla Cohena, Benjaminia Tilghmana i innych estetyków do przekonania, iż estetyka może się koncentrować – i to najwyżej – na wykrywaniu przyczyn niepowtarzalnej wartości i oryginalności poszczególnych dzieł (jak bowiem znaleźć wspólne cechy czy podstawy oceny dla dzieł tak różnych, jak poemat, sonata, waza grecka czy awangardowy obraz?), a nawet – zaledwie na wyjaśnianiu znaczeń słów, analizowaniu sposobów używania języka. Nie wiemy, czym jest dobro i piękno, czym sztuka, jakże zatem uprawiać estetykę? – pytają antyesencjaliści. Bohdan Dziemidok, przyznając im rację co do niektórych sądów krytycznych, wskazuje kontrargumenty i tworzy swoistą „obronę estetyki”, bardzo skądinąd przekonującą.

Jak przy opisie wszystkich innych teorii, tak i tutaj koncepcja estetyczna przedstawiona jest w sposób konkretny i rzeczowy, ze zwróceniem uwagi zarówno na jej walory i wpływ na rozwój dyskursu estetycznego, jak i krytykę koncepcji oraz jej „fiasko” (to ewidentnie jedno z ulubionych słów autora). Poza krótkimi komentarzami, kończącymi kolejne rozdziały, do rzadkości należy bezpośrednie ujawnianie przez autora własnych przekonań, jak choćby wyznanie, że autor osobiście, jako wielbiciel sztuki tradycyjnej, ma nadzieję, iż nie zwycięży ostatecznie awangarda, czy uroczo złośliwe wypowiedzi, takie jak o „ostatnim Mohikaninie antyesencjalizmu”, Benjaminie Tilghmanie: „okazało się, że nikt dotąd Wittgensteina nie zrozumiał właściwie, sam Wittgenstein zresztą nie zawsze mówił to, co chciał powiedzieć, i dopiero teraz, dzięki interpretacjom Tilghmana, wszystko zostało zrozumiane tak jak należy” (s. 123–124). Jak na człowieka z pasją przystało, Dziemidok daje czasem upust swoim emocjom. Nie pomaga to książce w preten-

dowaniu do miana czysto obiektywnego „podręcznika”, lecz przecież – choć może pełnić ona taką funkcję, nikt nie twierdzi, iż do takiego tylko miana pretenduje; emocjonalnych wtrętów jest tu zresztą niewiele, a osobisty stosunek do przytaczanych teorii, wymykający się niekiedy zza przedstawień kontrowersji estetyki współczesnej, to zaleta ożywiająca styl i pozwalająca tropić przekonania autora. Czytelnik ma zresztą okazję ciągłego przekonywania się, czy wytropił dobrze, gdyż każdy niemal rozdział, obok (niemal) obiektywnej prezentacji nurtów estetyki, zawiera – we wspomnianym komentarzu – autorski punkt widzenia.

Niezgoda na poglądy niektórych estetyków wyrażana jest zatem bardziej emocjonalnie niż krytyka pozostałych. Czasem, choć bardzo rzadko, wydaje się nawet, iż chęć udowodnienia niesłuszności czyichś przekonań prowadzi do przejawiania niektórych argumentów. Tak wygląda to niekiedy w przypadku krytyki instytucjonalnej teorii sztuki Dickiego. Obok przekonujących wypowiedzi, iż trudno uznać za dzieło sztuki malowniczy korzeń, jeżeli tylko ktoś zechce „nadać mu status” dzieła sztuki (a tak uważał „wczesny” Dickie), czy że nie sposób ufać ocenie ludzi, którzy sztukę traktować mogą jako narzędzie dla swych fanatycznych poglądów (a przecież i oni są częścią „instytucji” sztuki i mają prawo – według Dickiego – nadawać ów status), pojawiają się sądy, iż według koncepcji Dickiego artystę zastąpić może szympanśica Betsy z ZOO w Baltimore, a zdjęcie obrazów z wystawy ze względów pozaartystycznych sprawia, iż przestają być one dziełami sztuki. Sądy takie wydają się nie do końca uzasadnione – posiadają więc wartość raczej ubarwiająca niż merytoryczną. Taki sposób prowadzenia narracji (bo w tym wypadku można mówić chyba właśnie o narracji), połączony z wieloma ujmującymi zastrzeżeniami dotyczącymi subiektywizmu i możliwości omyłek, sprawia, iż lektura staje się nie tylko pouczająca, ale i – emocjonująca.

Przyczyną ostrzejszej krytyki i kością niezgody jest być może w niektórych wypadkach rozdzźwięk między poglądami związanymi z aksjologicznym wymiarem sztuki. „Czy można dać pełną i trafną charakterystykę sztuki, pomijając problematykę jej wartości? Czy na pomijanie tej problematyki może sobie pozwolić estetyka, która jest jedną z dyscyplin aksjologicznych?” (s. 146) – pyta, wyraźnie retorycznie, autor. Uważna lektura książki już od początku uwidacznia jego przekonanie o istotnej roli sztuki w ludzkim życiu i zaspokajaniu przez nią potrzeb nie tylko estetycznych; tematyka ta intensyfikuje się i podjęta zostaje wprost w części ostatniej, poświęconej kategoriom estetyki oraz naturze zjawisk estetycznych i artystycznych. Wskazówkę co do wagi tej kwestii odnajdujemy już we wstępie: „wybór *katharsis* i pominięcie *mimesis* uzasadniony był nie tyle merytorycznym przeświadczeniem o większej wartości czy aktualności tej kategorii, ile subiektywnymi zainteresowa-

niami autora problematyką równowagi psychicznej oraz głębokim przekonaniem o terapeutycznych i profilaktycznych możliwościach sztuki pod tym względem” (s. 13). Przeczucie czytelnika, iż poprzez rozdziały wcześniejsze subtelnie prowadzony jest ku bardziej bezpośredniemu ukazaniu poglądów autora, sprawdza się właśnie tutaj, w rozdziale poświęconym *katharsis*. Bardzo interesująca jest oczywiście przedstawiona tu historia tego pojęcia, trzy możliwe jego interpretacje oraz ich konsekwencje; ciekawsze jednak stają się rozważania o relacjach psychoanalizy i *katharsis* – fragment wydawałoby się nie do końca powiązany z całą książką, służący jednak zapewne (między innymi) wykazaniu, jak doskonale sztuka może wpływać na człowieka. Efekt katartyczny może być związany z częściowym i zastępczym zaspokajaniem naszych pragnień – nierealizowalnych w życiu, a możliwych, gdy tylko utożsamimy się (choćby powierzchownie i chwilowo, szczególnie, że konieczne dla uzyskania ulgi jest tu wycofanie się z utożsamienia) z bohaterami odczytywanego przez nas dzieła – oraz z rozładowaniem napięć; wielka sztuka działać może także na podobieństwo szczepionki, uodparniającej nas na ból i absurd. Nie dotyczy to tylko Arystotelesowskiej litości i trwogi, lecz wszelkich targających nami uczuć (szeroko rozumianych!) oraz satysfakcji płynącej z odzyskania przez ego kontroli nad nimi.

Te teoretyczne rozważania mają istotne znaczenie w praktyce, większe, być może, niż koncepcje sztuki dotąd omawiane, i prawdopodobnie dlatego Dziemidok, głęboko przekonany o – by tak rzec – utylitarnej (także) wartości sztuki i estetyki, przykładą większą do nich wagę. Nie jest wszak obojętne, czy oglądanie przemocy pobudza do niej, czy też dzięki projekcji i identyfikacji kompensuje monotonię życia, prowadząc do efektu katartycznego. Zbyt mało prowadzono badań na ten temat, by uzyskać pewność, prawdopodobnie jednak obie te funkcje mogą się łączyć, i to, co niebezpieczne dla młodzieży, może rozładowująco wpływać na ludzi dorosłych, nieposzukujących już tak bardzo wzorców do naśladowania. Autor uczciwie podkreśla, że istnieć mogą pewne uzasadnione wątpliwości czy zastrzeżenia co do oddziaływania sztuki na psychikę człowieka – może intensyfikować miast łagodzić lub łagodzić miast intensyfikować, może pogłębiać ból czy frustracje; tak bywa w niektórych wypadkach, ale i penicylina „zastosowana nie w porę może poważnie zaszkodzić” (s. 233), a lekiem jest przecież wspaniałym. Przez rozważania Bohdana Dziemidoka delikatnie przeświecają tu moralistyczne wskazówki, sztuka jest wysuwana na pierwsze miejsce wśród sposobów radzenia sobie z zaburzeniami psychicznej równowagi.

Czym zatem jest sztuka? Czym estetyka? Pełnej odpowiedzi oczywiście nie uzyskaliśmy, choć może czytanie dzieła o estetyce uprawo-

mocniałoby nas do takich oczekiwań. Nie tego jednak należy przecież poszukiwać w książce, której cel stanowi przedstawienie kontrowersji. Cel został osiągnięty, wiedza poszerzona, pojawiły się nawet konkretne wskazówki, wyznaczające estetyce drogi rozwoju. Dodatkowym walorem staje się zatem nie odpowiedź na te – pozornie! – banalne pytania, lecz wskazanie ścieżek dla intelektualnych poszukiwań i radosna otucha: dla estetyków – że estetyka ma sens, że tyle jeszcze, tradycją uświęconego i nowego, przed nią, i dla nas – że wartość sztuki jest wciąż intensywniej niejednoznaczna i wielowymiarowa, i że zawsze, zawsze przed Pragnieniem (piękna, arcyzmu, głębi, nowości...?) roztaczać się będzie niezgłębiona możliwość odkrywania.

eik@iphils.uj.edu.pl